

Dimensión inmersiva del folklore y la cultura material tradicional en el marco de una crítica al progreso técnico. Apuntes en torno al museo de Henry Chapman Mercer

Immersive dimension of folklore, ornament and folk objectology.
The Henry Chapman Mercer Museum

Rafael Sánchez-Mateos Paniagua

Universidad Complutense de Madrid. España

rafaelgsmp@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-3101-614X>

Citación: Sánchez-Mateos Paniagua, Rafael. Dimensión inmersiva del folklore y la cultura material tradicional en el marco de una crítica al progreso técnico. Apuntes en torno al museo de Henry Chapman Mercer. [i2] Investigación e Innovación en Arquitectura y Territorio. 2023; 11 (1), 11-30. <https://doi.org/10.14198/I2.22477>

Fecha de recepción: 10/04/2022

Fecha de aceptación: 17/09/2022

Conflicto de intereses: El autor declara no tener conflicto de intereses.



Licencia: Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

© 2023 Rafael Sánchez-Mateos Paniagua

Resumen

Este artículo aborda críticamente la relación entre experiencia inmersiva y progreso técnico/tecnológico, mediante un análisis estético-cultural de los imaginarios de la modernidad y el pasado pre-industrial, en el contexto de los archivos etnográficos y museos de folklore, la objetología y el ornamento tradicional/artesano, cuyas formas de enunciación y exhibición se fundan, de manera *sui generis*, a partir de estrategias inmersivas y desbordantes, pese a su prurito de antimodernidad. En el marco del hispanismo anglosajón de finales del XIX, y específicamente a través de la presentación panorámica del singular –y desconocido en el contexto académico español– museo etnográfico fundado por Henry Chapman Mercer a comienzos del siglo veinte en Doylestown (Pennsylvania), se propone una reflexión en torno a la naturaleza inmersiva de los archivos de las culturas populares tradicionales y su valor crítico en el presente, abordando la emergencia de experiencias inmersivas tecnomodernas que operarían en nuestra época como una compensación frente a la devaluación de la experiencia material y social.

Palabras clave: folklore; espacios inmersivos; imaginarios modernos; Henry Chapman Mercer, museología.

Abstract

In this article, we critically discuss the relationship between immersive experience and technical/technological progress. To do so, we perform an aesthetic-cultural analysis of the imaginaries of Modernity and the uses of the pre-industrial past in the context of ethnographic archives and folklore museums, traditional handcraft objectology and ornament. Their forms of enunciation and exhibition are based, in a *sui generis* way, on immersive and overflowing strategies, despite their air of anti-modernity. The framework of the present study was the Anglo-Saxon Hispanism at the end of the nineteenth century, and specifically the panoramic exhibition of the stunning – yet unknown in Spanish Academia – ethnographic museum founded by Henry Chapman Mercer at the beginning of the twentieth century in Doylestown (Pennsylvania). In this context, we reflect on the immersive nature of traditional popular cultures and their critical value in the present, which acts as a sort of social compensation in the face of the devaluation of material and social experience.

Keywords: Folklore; Immersive spaces; Modern culture; Henry Chapman Mercer, museology.

1. Inmersiones modernas y antimodernas

La experiencia inmersiva a menudo suele vincularse por defecto a las tecnologías de expresión/percepción más punteras y vanguardistas de la modernidad (Cairol & Macsotay eds., 2021), entendida desde la perspectiva del progreso técnico e industrial y sus innovaciones estético-sensoriales (Crary, 2008a y 2008b). Así, acostumbramos a adherir la experiencia inmersiva con las fuerzas del progreso técnico y sus diversas innovaciones epocales: artificios barrocos, ingenios teatrales y fantasmagorías en un periodo temprano de la modernidad (Mínguez & Chiva & González & Rodríguez, 2019; Vega, 2010 y Gómez Alonso, 2021); panoramas, fotografía estereoscópica, cicloramas, dioramas y otros displays de visualización escópica en el XIX (Crary 2008 y Le Bon & Garnier & Ostende, 2017); o bien proyecciones cinematográficas, diaporamas, entornos digitales, realidad aumentada y Human-Computer-Interaction (HCI) en la tardomodernidad (Grau, 2003 y Martínez Luna, 2021). No obstante, si observamos a contrapelo esta supuesta afinidad entre inmersividad y progreso técnico/tecnológico, emergente en las formas de experiencia contemporánea, acercándonos a mundos considerados antimodernos como el del folklore, o yendo al encuentro del objeto desfasado, de las herramientas obsoletas y en general del archivo descartado y subalternizado por esas mismas fuerzas históricas acordadas con el progreso técnico, puede descubrirse un sentido de lo inmersivo poco interrogado por su carácter supuestamente menor, y que sin embargo puede aportar altas dosis de criticidad a nuestro presente precisamente por el modo en que interpela a lo popular y lo social y problematizan el tipo de progreso que occidente ha hecho.

Es sabido que la fugacidad y potencia crítica del intervalo dialéctico entre lo arcaico y lo moderno fue una de las principales preocupaciones filosóficas de Walter Benjamin. Durante los años de escritura de *Los Pasajes*, el filósofo realizó varias estancias de larga duración en Ibiza entre abril-julio de 1932 y en abril-septiembre de 1933 (Valero). Confrontado con un territorio, unos objetos y a una realidad a punto de extinguirse, dice Benjamin en una carta a Scholem, remitida desde de San Antonio, el 22 de abril de 1932:

“la agricultura y la cría de ganado aún se practican aquí bajo una forma arcaica, no cabe encontrar más de cuatro vacas en toda la isla, ya que los campesinos siguen apegados a una economía a base de cabras; tampoco es posible ver algún tipo de maquinaria agrícola, y los campos se riegan como hace cien años por ruedas de labranza arrastradas por mulas; de igual modo también son arcaicos sus interiores: tres sillas junto al muro de la habitación frente a la entrada se ofrecen al extraño con la confianza y seguridad que darían tres ‘Cranachs’ o ‘Gauguins’ colgados en la pared; un sombrero sobre el respaldo de una silla es más imponente que la más costosa tapicería. Queda decir finalmente que existe una serenidad, una belleza en los hombres –no sólo en los niños– y, además de eso, una casi total libertad de los extraños, que debe conservarse mediante la parquedad de informaciones sobre la isla. Desgraciadamente, todas estas cosas pueden quedar amenazadas por un hotel que se está construyendo en el puerto de Ibiza” (Benjamin, 2008, pp. 37-38).

Desde este punto de partida, considero especialmente interesante abordar panorámicamente el caso del singular Mercer Museum, fundado en las primeras décadas del siglo XX –es decir, en una época plenamente ya automatizada– por Henry Chapman Mercer (1856-1930) en Doylestown, Pennsylvania. Tras la solemne y misteriosa impresión que provoca el macizo envoltorio –diseñado y construido sin planos previos, de una pieza entera de cemento, a la contra de la moda del hierro y el cristal de la época–, una vez dentro, uno queda noqueado sensorialmente al enfrentarse a ese infinito universo de objetos pre-industriales de uso cotidiano y artesanal, obsoletos en tiempos de la automatización energética y la era tecnocrática, los cuales Mercer había estado anacrónica y obsesivamente coleccionando desde finales del XIX. Distribuidos a lo largo de siete plantas abiertas a un patio principal, en un trazado absolutamente antojadizo e irregular, su decoración se diría obra de un quincallero atribulado. Hay objetos cubriendo

cada superficie, incluyendo las bóvedas, alcobas adyacentes, pasillos y escaleras, conformando un espacio de inquietante orden gravitatorio (fig.1). Un extraordinario dispositivo cultural que además de resultar valioso en el marco de una discusión sobre la inmersividad y el objeto etnográfico desbordante, también es –hasta donde yo he podido investigar– desconocido en el ámbito académico español, a pesar del íntimo vínculo que mantiene con la cultura peninsular y transatlántica. Además de desplegar una serie de preguntas relativas a las estrategias museográficas inmersivas, este caso nos invita a interrogarnos por formas de relación crítico-estética posibles con este tipo de archivos en virtud de su engarce que con las distintas esferas de la vida social.



Fig. 1: Crawford, Kevin (2018). “Mercer Museum Central Court” (Vista desde la 3 planta).

Así pues, los dos primeros puntos de este artículo plantean un conjunto de reflexiones de carácter estético-cultural en torno a la semántica inmersiva de las culturas materiales del folklore, incluyendo sus dinámicas ornamentales; las tensiones y anacronismos entre los avances tecnológicos; la recuperación del pasado en las exposiciones internacionales de finales del XIX de las que Mercer fue testigo; o el papel de las élites en el marco del hispanismo anglosajón en el mismo periodo y del cual Mercer forma parte. El último punto, reúne estas reflexiones en torno al Museo Mercer, un objeto cultural extraordinario para explorar, de forma panorámica y convergente los debates abiertos en los dos primeros puntos.

2. Cosmologías

Las culturas materiales tradicionales, los archivos etnográficos, están vinculados a la esfera cotidiana personal y colectiva, los trabajos que sostienen la vida misma, las festividades y mundos de las creencias, por lo que se diría que la inmersión es, mucho antes de su puesta en práctica en las instituciones culturales, un hecho intrínseco a lo etnográfico y etnológico (Dewhurst & Hall & Seeman, 2017) y es por eso que términos filosóficos como “mundo circundante” gozan de cierto éxito en los estudios del folklore¹.

¹ Un término derivado de Heidegger aplicado por ejemplo con frecuencia por Julio Caro Baroja.



Fig. 2: Santos Yubero, M. (1962): "Puesto de cerámica del matrimonio Millán en la Plaza Castilla de Madrid". Archivo Regional de la Comunidad de Madrid. ES 28079 ARCM 201.001.23467.



Fig. 3: Museo Etnográfico Francisco Porras. Jarandilla de la Vera Agosto 2012. (Facebook)

Es útil recordar que antes de ser latinizado bajo el significado de 'universo', el término griego κόσμος [*kósmos*] era un concepto para referir un 'orden', una 'totalidad', pero también un 'ornamento' o 'decoración', de ahí sus derivados κοσμέω [*kosmeo*] 'adornar', 'decorar', y κοσμητικός [*kosmētikos*] que alude a la actividad o disciplina de ornamentar, que caracteriza especialmente las artes populares y es lo que en ellas suele ser valorado o despreciado. Importa aquí no tanto el hecho de que *kósmos* es a su vez la antítesis del χάος [*cháos*], sino el carácter propiamente inmersivo del término en sí, capaz de reposar –en tanto que ornamento–, sobre cualquier superficie que pueda considerarse soporte, operando semánticamente como un universo, como una 'totalidad' no solo celestial o astral sino también decorativa (Gombrich, 2011).

Evidentemente, esta doble semanticidad macro/micro concierne a las formas de aproximación a lo inmenso desde lo minúsculo –y viceversa: a lo diminuto desde lo inmenso–, pero también a lo universal desde lo cotidiano, otorgando al arte ornamental y a las artes populares tradicionales en general la potencia de resignificar nuestro lugar y la escala que ocupamos en el orden o desorden del mundo. Recuérdese que para algunos creadores como William Morris u otros artistas del movimiento *Arts & Crafts* –que tanto influyó en Mercer– la revolución política moderna en el contexto de las artes interpelaba, sobre todo, al cosmos material de lo cotidiano en el cual fundar la nueva sociedad imaginada o deseada. Para estos artistas no se trataba de imbuir las formas de contenido ideológico o propagandístico, sino de reordenar y rediseñar absolutamente todo el mundo circundante en un sentido nuevo. viviendas, muebles, textil, objetos de uso ordinario, sin descuidar las condiciones de la producción y el consumo, lo que implicaba establecer una relación con el progreso técnico y, en consecuencia, tomar una posición a menudo con él crítica, debido a la aspiración de un trabajo artesano no alienado por el ritmo que imponía la máquina.

Aunque la ambición por un arte radicalmente moderno e internacional teorizó el ornamento como un delito o "crimen" que sancionar² y se relacionó con objetos artesanos y tradicionales como un acervo que remover, siempre se aprovechó su potencialidad para articular sus atmósferas y narrativas del progreso, así como en la estructuración de sus contenedores culturales dentro de los cuales experimentar la pujanza del presente y articular identidades nacionales. El arquitecto de interiores Owen Jones llevaba ya varias décadas estudiando

2 Dice Juan José Lahuerta en una entrevista que Loos, al vincular crimen y ornamento «está ligado a la ideología de la limpieza, limpieza en todos los órdenes, que ha legitimado los mayores crímenes del siglo XX.» Díaz Cuyás, J., 2015, p. 2018.

científicamente los estilos ornamentales tradicionales de los distintos periodos históricos (Jones, 2010, p. 11)³ cuando recibió el encargo de decorar los interiores de la Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations de 1851, como se sabe, la primera exhibición universal de las naciones que tuvo lugar en el célebre Crystal Palace diseñado por Joseph Paxton, erigido en el Hyde Park londinense en 1851, que atrajo a visitantes y élites culturales de todo el mundo, incluido el padre de Henry Chapman Mercer. Las investigaciones de Jones en torno a las teorías compositivas de los estilos ornamentales tradicionales, que concluyeron algunos años después en su monumental investigación *The Grammar of Ornament* (1856), no se orientaban tanto a la simple recuperación de motivos decorativos para ser replicados y reproducidos de forma anacrónica o anatópica, ni únicamente a la comprensión de sus principios compositivos con el fin de ayudar a sintetizar nuevos patrones modernos, sino sobre todo a tomar conciencia de sus efectos inmersivos, perceptivos y sensoriales, como sugiere su proposición cuarta sobre las leyes universales del ornamento: “True beauty results from that repose which the mind feels when the eye, the intellect, and the affections, are satisfied from the absence of any want” (Jones, 1988, p. 5).

En el contexto de una exhibición internacional –modelo en este sentido de todas las que le siguieron– que pretendía sacar músculo tecnocientífico en torno a un espacio contenedor que en sí mismo también era contenido de los últimos logros y tecnologías industriales, pero que incluía también objetos artísticos y artesanos traídos de todas partes del mundo, el proyecto museográfico para la Great Exhibition –y específicamente el ornamental de Jones, centrado en la aplicación de colores primarios a las superficies estructurales– plantea un programa de conciliación del trance modernizador con la tradición a través de la potencia inmersiva misma de las estrategias decorativo-ornamentales de cada sección, cuyo poder exhibitivo ambigua los espacios del bazar y el museo (Buck-Morss, 1995). Éstas permitían reproducir escenográficamente ambientes de territorios lejanos o tiempos pasados (fig. 4) (Moser, 2012 y Nichols, 2015) pero también más actuales y cercanos como fábricas e industrias, mediante la distribución contextual y acumulativa de los objetos en el espacios, e incluso introduciendo ‘personajes’, siempre desde una perspectiva desconflictuada que en nada se parecían a los espacios degradantes y degradados de la industria (fig. 5).



Fig. 4: Nash, Joseph (1852). “The Great Exhibition: Tunis No.2”. The Royal Collection Trust (RCIN 919965)



Fig. 5: Dickinson Bros. (1854). “Dickinsons' Comprehensive Pictures of the Great Exhibition of 1851 published 1854”. The Royal Collection Trust (RCIN 817111)

3 En 1832, O. Jones realiza un largo viaje por Grecia, Egipto, Turquía y España, visitando por primera vez la Alhambra, donde vuelve en 1834 para una estancia de seis meses de investigación junto al arquitecto francés Jules Goury.

Como afirma Juan Calatrava, el eclecticismo de estos imaginarios influyó en la redefinición de los espacios culturales de las élites, que introdujeron en sus instituciones y espacios domésticos estos programas exhibitivos y representacionales (Jones, 2010, p. 16), pero también estas nuevas técnicas de experimentación y observación, como de forma muy intensa sucede en el museo de Henry Chapman Mercer, heredero indisciplinado de la actitud exhibitiva de este tipo de exposiciones que también en él dejaron una huella importante, en especial las exhibiciones arqueológicas y etnográficas de la Centennial International Exhibition de Philadelphia en 1876. En su primera visita a España en 1892-1893, durante su estancia en Madrid donde pasó la navidad, asistió como miembro honorario de la United States Archeological Commission, a la Columbian Exhibition de 1892-1893 (la Exposición Histórico-Americana, figs. 6 y 7) que tuvo lugar en el Museo Arqueológico Nacional de la capital, a propósito del cuarto centenario de la llegada de los españoles al continente americano⁴. Una exhibición que recabó en Chicago al año siguiente (Bolotin & Laing, 2002), siendo Mercer responsable en ambas de la museografía relativa a los objetos arqueológicos de la América precolonial (Commission of the USA For The Columbian Historical Exhibition in Madrid, 367-397).

Se trataba de un momento crítico para las relaciones transatlánticas de España y los Estados Unidos en el contexto de la guerra de Cuba que se iniciaría solo dos años después. Aunque en el catálogo oficial de una exposición en Madrid –que exponía entre otras cosas una colección colonial de 44 cráneos de doce pueblos indios nativos distintos–, no aparece como miembro de la delegación dirigida por el célebre etnógrafo Stewart Culin, Mercer fue condecorado por el gobierno español con una medalla de bronce por su museografía (Reed, 24, p. 170).



Fig. 6: “Vista de la sala de recepción. Sección de los EEUU”. Museo Arqueológico Nacional. Madrid, 1893. Extraído del informe de la Comisión norteamericana, p. 18



Fig. 7: “Vista de la sala principal de la sección de los EEUU”. Vista Norte. Museo Arqueológico Nacional. Madrid, 1893. Extraído del informe de la Comisión norteamericana, p. 19.

4 Además del Real Decreto de 1891 en el que se acuerda la organización del centenario (Cuarto Centenario del Descubrimiento de América, 1891) como fuente primarias contamos con los informes gubernamentales norteamericanos sobre la exposición (además del ya citado, ver también de la misma comisión: *Commemoration Of The Fourth Centenary Of The Discovery Of America*, 1892); el catálogo razonado oficial en castellano de los objetos expuestos (Cuarto Centenario del Descubrimiento de América, 1892). Además, existe una reseña de 1893 de un miembro de la Asociación Americana de Antropología (Hough, Walter, 1893); una reseña por un miembro de la Sociedad Francesa de Arqueología (Fayolle [Marqués de], 1893); un informe de un miembro del British Museum (Read, Charles, 1893). Además existen catálogos específicos de los objetos prestados por Dinamarca, Noruega, Suecia entre otros. En cuanto a la bibliografía contemporánea puede consultarse Pour, Alejandro M. [Coord.]: 1993, pp. 70-71.

Tapices con alegorías del nuevo continente, banderas nacionalistas y estandartes de los estadosnorteamericanos, maniqués etnográficos de los distintos nativos, cerámicas artesanales, restos arqueológicos, animales autóctonos disecados e incluso una canoa componen un programa expositivo de marcado sentido ideológico para una potencia mundial que en un par de décadas tomaría el relevo a la vieja Europa como motor de la modernidad económica-cultural, pero que debía responder a la pregunta sobre su propio pasado y genealogía. Qué duda cabe que la asimilación de la doctrina del progreso en estas exposiciones requiere, como afirma Manuel Viera, instrumentalizar a su vez el pasado de otros, como por ejemplo sucedió con la figura de Colón –tan relevante como veremos para el imaginario de Mercer– instrumentalizada intensamente en la feria de Chicago por los anfitriones para servir a la construcción de un relato de continuidad de occidente en el nuevo mundo, aunque esto implique, como sucedió con las culturas de los indios nativos norteamericanos, arrebatarse a la población una tradición cultural propia (Viera, pp. 46-58).

Paradójicamente, como sucede en las narrativas de la ciencia ficción de comienzos del siglo XIX, todas las aspiraciones de reproducir ambientes del pasado y temáticas arcaicas, se despliegan a través de tecnologías de exhibición, representación y percepción modernas. David Lowenthal, que se ocupó de los usos y abusos del pasado en el contexto anglo en su estudio canónico y fundamental *The Past is a Foreign Country*, afirma que configuramos los tiempos pretéritos de acuerdo a la sensibilidad, los matices y las inquietudes del presente que lo cita, de modo que “su rareza está domesticada por la forma en que conservamos sus vestigios” (p. 8). Desde su perspectiva, podría decirse que el esfuerzo escenográfico e inmersivo de recrear culturas antiguas y tradicionales leídas como exóticas como el realizado en el *Crystal Palace* –pero valdrían otros muchos ejemplos como la Exposición General de Filipinas realizada en el Parque del Retiro de Madrid en 1887 (Calderón & Martínez, 2017)– tendría también como fin apaciguar las diversas conflictividades que provoca el trance modernizador y la veloz asimilación de unos avances y cambios que provocan estragos, conflictos sociales e inquietudes culturales de toda clase. Debe recordarse que los enclaves más célebres por sus apoteósicas celebraciones de la modernidad, fueron también escenario de importantes revueltas sociales y motines, como pasó en Hyde Park en distintos momentos a finales de los años sesenta del siglo XIX o, en el caso de la exposición de Filipinas del Retiro, la independencia de la antigua colonia que solo tardaría una década en llegar. Mediante estas operaciones escenográficas y estas dinámicas de agenciamiento del pasado se logra “que el presente nos sea más familiar” (Lowenthal, p. 76) y tolerable, validándolo así en virtud de una idea de ‘innovación’ paradójicamente basada en la ‘reconstrucción’ de los momentos cúlmen del progreso histórico y la conservación de las culturas materiales tradicionales, siempre desde la perspectiva tranquilizadora de lo continuo, lo acumulativo y patrimonial, propiciando así una experiencia estética museográfica refrescante que legitima y disimula, bajo el pretexto del interés tecnocientífico y artístico-cultural, toda clase de violencias.

Como obliga la crítica decolonial, esta fascinación por la arqueología o la moda decimonónica por lo arcaico, lo tradicional popular y en general la fascinación burguesa por las culturas orientales (Nichols, 2015), debe leerse en el contexto romántico-colonial que orientó y orienta, todavía hoy, la modernidad, teniendo en cuenta los intereses occidentales geopolíticos y comerciales en las regiones del norte de América, África y Asia, incluyendo España –el oriente sin salir de occidente–, donde recabaron por igual poetas y grandes propietarios industriales que someten a un proceso de folklorización a la otredad que están colonizando y que ésta a menudo intenta rentabilizar. Este era el dilema permanente de países como España, permanentemente instalados en la encrucijada del exotismo y la modernidad, motivo relevante y atrayente en los circuitos culturales internacionales, sobre todo a las élites anglosajonas fascinadas por el cronotopo ibérico (Viera, 2020; Boone, 2019 y Suárez-Zuloaga, 2010), a los que se buscaba complacer culturalmente con toda clase de artefactos e imaginarios anclados en una tradición tantas veces inventada.

Ciertamente, hablamos de unos imaginarios y archivos de cultura material tan malogrados como deseados, lo que los sitúa en una permanente disputa cultural, objeto de tergiversación e instrumentalización ideológica de todo signo. Por un lado, malogrados por el estado de abandono y precariedad en el que se encuentran, marginados de los circuitos culturales, siempre a un paso de la extinción, que inducen los mismos procesos de patrimonialización, conservación y museificación, a pesar de su éxito y aprecio popular⁵. Despreciados por su carácter intensamente subalterno y conflictivo, supuestamente tradicionalista, retrógrado y antimoderno, que encarna todo aquello de lo que habría que desembarazarse para ser por fin modernos. Por otro lado, deseados por su capital simbólico identitario que toda élite intelectual o institución en el fondo anhela (Escobar). Es por eso que a menudo las élites ilustradas y burguesas, no sólo en España, aspiraban –y aspiran todavía hoy– a ser valoradas por su respeto y admiración de las tradiciones y culturas populares –por su ‘campechanismo’– al tiempo que dirigen las fuerzas que pretenden controlarlas y que amenazan con disolverlas. Como se sabe, a finales del XVIII los grandes de España se rodeaban de imágenes populares, castizas, pobladas de majos y majas que admiraban por su “guapeza y libertad”⁶, protagonistas de un divertimento popular no accesible para ellos salvo a través de la instrumentalización simbólica de sus imaginarios con fines nacionalistas, que Goya reproducía en grandes tapices casi a escala natural –con el efecto inmersivo y desbordante que implica– y que adornaban las estancias de sus palacios. *Visión de España* de Joaquín Sorolla para la Hispanic Society of America sería otro ejemplo pictórico más tardío, pero igualmente excelente, de esta patrimonialización que esconde un trance modernizador, así como una instrumentalización simbólica y desconflictuada de los imaginarios populares y costumbristas en el marco de una estética inmersiva con fines identitarios.

3. “La historia observada desde un nuevo punto de vista”



Fig. 8: Bucks County Historical Society - Mercer Museum, c. 1915-16.

Entre 1908 y 1916, sin ningún tipo de conocimiento técnico arquitectónico y a la contra de la moda del hierro y el cristal, usando el novedoso cemento armado como elemento constructivo principal, Henry Chapman Mercer levantó este singular edificio en la pequeña y pintoresca localidad de Doylestown en Pennsylvania, su pueblo natal. Se trata de uno de los edificios más extraordinarios de Estados Unidos, concebido desde el interior hacia el exterior, “hecho para

5 Véase el caso del desaparecido Museo del Pueblo Español (Sánchez-Mateos).

6 Definición de majo en el DRAE: «En los siglos XVIII y XIX, persona de las clases populares de Madrid que en su porte, acciones y vestidos afectaba libertad y guapeza».

la colección, no la colección para el edificio” (Harmann Gemmill, 1972, p. 21), prácticamente de un solo bloque (inclusive los tejados son de cemento) en cual se abren cientos de vanos que permiten que la luz entre en él, pues no estaría electrificado (fig. 8). Su estética puede insertarse, con precaución, en el contexto internacional del movimiento cultural *Arts & Crafts* que conoció su edad de oro en el Este americano, algunas décadas después de su eclosión en Europa (Clark, 1972 y Kaplan, 2004).

Destinado a ser sede museística de la Bucks County Historical Society (Mercer, 1916), el edificio fue concebido como contenedor a prueba de incendios de la inmensa colección de artefactos y objetos pre-industriales de uso cotidiano y artesanal, en declive o ya obsoletos en tiempos de la automatización energética y la era tecnocrática, los cuales Mercer había estado anacrónica y obsesivamente coleccionando desde finales del XIX, a menudo acumulados como basura y trastos viejos que él recuperaba en subastas, vendidos en lotes por ínfimas cantidades de dinero. La nueva ubicación de estos objetos en su colección, automáticamente los convertía en antigüedades dignas de ser exhibidas y conservadas. Un hecho diferencial del mero interés por las artes decorativas del *Americana Style* y la moda del *bric-à-brac* victoriana, de los cuales él trató de desmarcarse subrayando el carácter etnográfico e innovador de su museo en términos perceptivos (Reed, 1996, pp. 25-36 y Driscoll, 1996). La impresión que produce una visita a este museo es difícil de representar y describir⁷ por su intenso carácter inmersivo (fig. 1). Tras la solemne y misteriosa impresión del macizo envoltorio, una vez dentro, uno queda noqueado sensorialmente al enfrentarse a ese universo de objetos distribuidos a lo largo de siete plantas abiertas a un patio principal, de un trazado absolutamente antojadizo e irregular pareciera decorado por un quincallero. Objetos cubriendo cada superficie, incluyendo las bóvedas, alcobas adyacentes, pasillos y escaleras, conformando un espacio de inquietante orden gravitatorio. Si debido al impacto abrumador bajamos la vista al suelo, por todos lados pueden encontrarse huellas del perro de Mercer, *Rollo*, plasmadas sobre el cemento fresco en el momento de su construcción, una anécdota que evidencia el carácter laberíntico y espontáneo de este espacio.

Agrupados categóricamente y temáticamente por labores y oficios (Reed, p. 21) nos encontramos con utensilios para trabajar la madera, tejidos, alimentación, cerámicas y recipientes de toda clase, herramientas de metal agrupados por trabajos, objetos domésticos vinculados a la crianza, la higiene y el ocio, instrumentos musicales, armas, medios de transporte no automatizados, etc., (fig. 19). Más de 30.000 objetos (Arbor, 1994) que interpelan a distintas formas de vida de la era pre-industrial: granjeros, comerciantes, amas de casa y artesanos de toda clase. No hay profesión –incluyendo la de juez, sepulturero y verdugo– que no se encuentre representada a través de la constelación de objetos que les eran propios. Así pues, hace que sentido que el nombre que Mercer daba a su colección y con el cual se promociona todavía hoy fuera *The Tools of the Nation Maker*⁸, adhiriendo así su proyecto a la constelación de *Americana Style* y a la construcción cultural de la nación, poniendo en valor el carácter manual y cotidiano de esa misma tarea, frente al mito del progreso técnico e industrial o el crédito de los grandes acontecimientos bélicos de los cuales todo el área de Bucks County y el valle del río Delaware en el que se integra Doylestown, es testigo. Resulta irónico que Henry Ford, archiconocido por su papel en esa misma tecnificación e industrialización que había acabado mandando al basurero estos objetos y estas formas de vida, lo considerara “el único museo que estaba interesado en visitar”, inspirando a su vez la creación en 1933 del suyo propio: la también extravagante ‘villa histórica’ o ‘museo vivo’ Greenfield Village en Michigan, ideado para constatar una continuidad evolutiva-histórica que reforzaba el mito

7 El Museo produjo un breve vídeo para celebrar su centenario en 2016 que puede ayudar a hacerse una idea. < <https://youtu.be/I3cyDnS4XVA> >

8 Con este título, Mercer organizó en 1897 una exhibición al aire libre en Galloway ‘s Ford y posteriormente en el salón principal de la Bucks County Historical Society, con 761 objetos de su colección. Mercer, 1897.

del progreso técnico y el liderazgo de los Estados Unidos en el ámbito de la innovación tecnológica (Swigger, 2014, y Brennan, 2019, pp. 33-34).



Fig. 9: Exposición original *The Tools of the Nation Maker* a partir de la colección de Henry C. Mercer. Bucks County Courthouse, 1897 (previa a la construcción del museo.) Extraído de Dyke, p. 13.

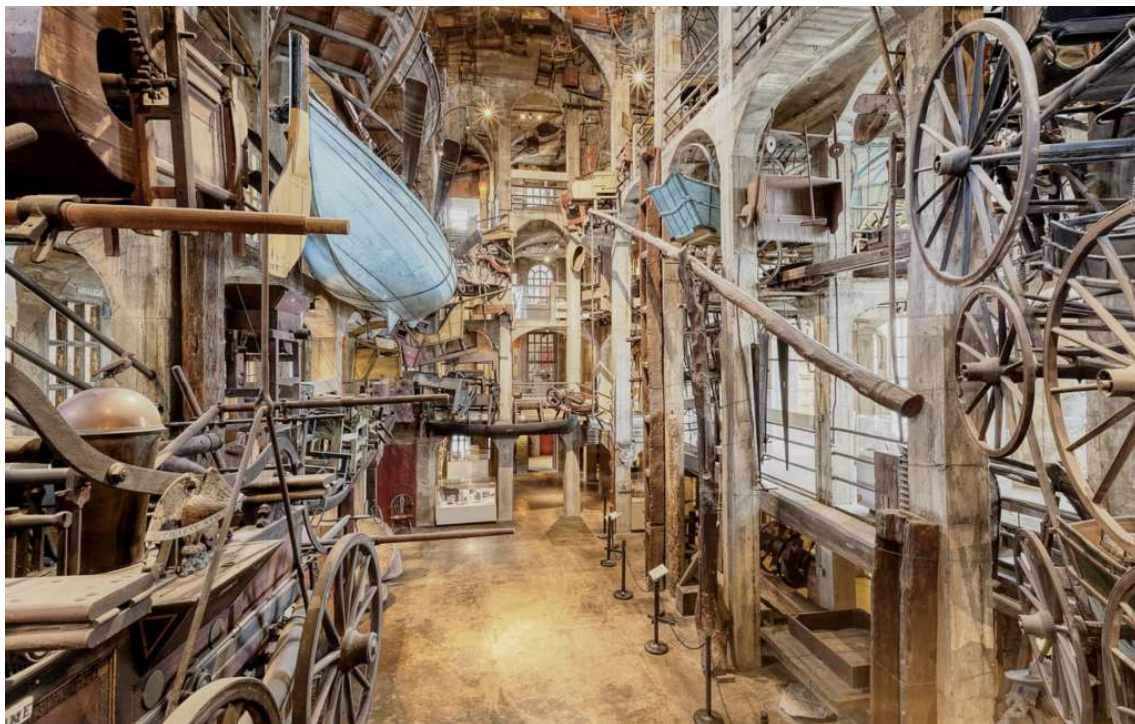


Fig. 10: Doyle, William (2015), "Central Court. Mercer Museum" (web personal).

Henry Mercer quería presentar su colección, no en virtud de las formas de nostalgia estudiadas por Lowenthal (33-34) sino como el propio Mercer decía: "la historia observada desde un nuevo punto de vista" (Gemmill, 1972, p. 5). Cada pieza fue concienzudamente situada en el espacio

para producir un efecto poderoso. Un ejemplo revelador es la gran barcaza para la caza de ballenas adquirida por Mercer en New Bedford, que cuelga suspendida a un lateral de la nave principal (fig. 10), situada exactamente ahí y así para que el público la perciba nada más entrar al edificio desde la perspectiva del cetáceo bajo el agua a punto de ser arponeado, provocando una experiencia literalmente inmersiva. La distribución del espacio tiene un fuerte simbolismo: las artes manuales y artesanas en la planta baja; progresivamente ascendiendo, las artes liberales y en las buhardillas los aparatos de tortura y punición donde, además de una simulación de un aula escolar infantil, Mercer introdujo un patíbulo de madera –tan difícil de asimilar para los norteamericanos de hoy y quizá por eso es objeto de pintadas, ralladuras y grafitis– que solo puede ser percibido desde un punto de vista cenit/nadir, en perfecta alineación con el cuerpo ajusticiado, a través de la trampilla que al activarse hacía caer el peso del ahorcado. ¿Cuál es, pues, ese nuevo punto de vista desde el cual observar la historia? Se trata de un punto de vista a contrapelo –que se detiene en lo que ha sido descartado por el progreso técnico; menor – popular, social– pero a la vez moderno en el sentido inmersivo que caracteriza estos acervos y sus mundos circundantes.

Si Henry C. Mercer pudo llevar a cabo este casi inabarcable proyecto de reunir toda la constelación de objetos, herramientas y utensilios de la vida preindustrial, es porque pertenecía a una clase y a una época que se podía permitir no solo dedicarse a coleccionarlos, sino también relacionarse estéticamente con ellos de ese modo. Formado en Harvard, parecía destinado a los asuntos legales, sin embargo las inercias culturales de los *scholars* decimonónicos (Kagan, 1996) y el impulso y apoyo de su tía Elizabeth Chapman Lawrence (1829-1905) –viuda de un diplomático de Boston que había vivido en Florencia, Londres y viajado por todo el continente y Oriente Medio– hizo que Mercer se inclinara por la historia, la arqueología y las artes. De ella heredó su fascinación por la vieja Europa, que visitó en su adolescencia por primera vez en 1870, conociendo de primera mano la eclosión internacional del movimiento *Arts & Crafts*, o las exhibiciones del segundo Crystal Palace de Sydenham. Impregnado de cosmopolitismo tardo-romántico, se diría que Mercer pasó durante los siguientes años más tiempo en Europa que en Norteamérica. En el viaje de 1870 con su familia, Mercer visitó Londres, Liverpool, París, Baden-Baden, Innsbruck, Florencia, Milán Venecia, Praga, Dresden, Berlín, Ámsterdam, La Haya, Colonia, Frankfurt, Heidelberg y Bruselas. Volvió a Europa junto a un amigo íntimo en 1881-1882, visitando Inglaterra, Francia, Italia, Egipto, Grecia y Austria⁹. En 1883-1884 visitó Inglaterra y Alemania, donde volvió en 1886-1887, añadiendo Hungría, Bulgaria, Grecia y Turquía y en 1889 visitó Francia de nuevo. Obsesionado con sus investigaciones artístico-arqueológicas –que le llevaron al Yucatán y a explorar su propio país en busca de los rastros pre-coloniales del pueblo Lenape–, Mercer visitó España en diversas ocasiones. En 1892, realizó excavaciones en el valle del Manzanares, en la zona conocida como San Isidro, “encontrando un objeto *in situ*” (Dyke, p. 11). Después de la navidad, durante 1893 visitó Toledo, viajó por Andalucía, con paradas en Sevilla y Cádiz en tiempos de carnaval, sin olvidar, Córdoba y Granada. Fascinado por la cultura del sur peninsular, en 1904 volvió a España y de nuevo a Andalucía.

No es casualidad, pues, que Archer Huntington y Henry Mercer acudieran a España por primera vez en el mismo año, coincidiendo con el cuarto centenario de la llegada de los españoles

9 En este viaje acusó por primera vez la enfermedad de la gonorrea, cuyos estragos permanecieron hasta el final de sus días y que nos lleva a considerar su homosexualidad si tenemos en cuenta que tampoco tuvo pareja conocida. Como aclaración, se menciona esta posibilidad tan solo por el hecho de que el folclore, las artes populares tradicionales y general la cultura menor ha sido a menudo obra y preocupación de agentes subalternizados, fundamentalmente mujeres, pero también homosexuales. En el caso español, vease Lorca, Victorina Durán, La Ocaña, Gregorio Prieto o más recientemente Ismael Peña, por mencionar solo algunos.

a América. Aunque les movieran objetivos distintos¹⁰, compartían inquietudes parecidas y una intensa sensibilidad por lo hispánico. Por las mismas fechas aproximadamente, uno creó la célebre Hispanic Society of America neoyorkina (1904) y el otro, además de emprender la aventura de su museo (1907), continuaba con su empresa de cerámica, The Moravian Pottery and Tile Works (Reed, 1996 y Karlson, 2005, pp. 215-230) aplicando conocimientos artísticos inspirados en la tradición artesana centroeuropea y especialmente la española, cuyos talleres había conocido en Talavera, Triana, Córdoba o Granada, centros artesanos de los de los que contaba con excelentes ejemplos históricos en numerosos espacios privilegiados de su casa (fi g. 12), el extraordinario Fonthill Castle levantado a partir de 1907 junto a la fábrica de cerámica Moravian¹¹, que se encuentra a unas pocas millas del museo (Poos, 2008).



Fig. 11: Fotografía del autor (2019).

Detalle de columna con cerámica del Convento de San Cecilio en Granada. Fonthill Castle, Doylestown.

Fig. 12: Fotografía del autor (2019). Fonthill Castle. 'The Columbus Room'.

En los hornos de su fábrica, igualmente erigida bajo los principios de la poética del cemento y su singular visión del *Arts & Crafts*, se produjeron grandes murales de motivos cripto-alegóricos, pavimentos de cerámica y distintos elementos decorativos para miles de hogares e instituciones en norteamérica y el extranjero como el Gran Hotel de El Cairo, Capitolio de Pennsylvania (Mercer, 1975) el Teatro Chino de Los Ángeles o el Gran Casino de Montecarlo, incluyendo *la Hispanic Society* de Huntington y el exquisito palacio de Isabella Stewart Gardner en Boston, hoy museo (Bucks County Historical Society, 1985). Lo que hacía sobresalir la producción de baldosines y cerámicas de Mercer era, además de su cuidada factura artesana, su genuino modelado en 3D que le permitía, además de generar un poderoso efecto háptico y envolvente, introducir infinidad de elementos narrativos, como se ha dicho, muchos de inspiración española.

Mercer estaba fascinado con Cristóbal Colón, y la consigna *non plus ultra* –que convirtió en lema personal– se repite centenares de veces en Fonthill, en forma de baldosines y relieves en espacios significativos que agrupó en distintas series (Reed, pp. 123-135). Las bóvedas del salón principal, *The Columbus Room*, están decoradas con un inmenso y desbordante mural de cerámica que él consideraba su *masterpiece*, y que cuenta los avatares de la llegada de Colón a

10 No hay datos de que coincidieran en España, aunque sí de su amistad posterior. Huntington se encontraba en la parte septentrional realizando su ruta galaico-castellana, y Mercer en la meridional, estudiando las culturas arqueológicas y artísticas andalusíes.

11 "Moravia" es una de las regiones de la Rep. Checa, protagonista de una intensa migración a norteamérica desde 1735, especialmente a Pennsylvania y el área de Doylestown (Jordan).

las Américas (fig. 12) con tal lujo de detalles y escenas –los barcos zarpando, la odisea oceánica, los monstruos del mar, la llegada a distintas costas, el encuentro con los nativos, las fantasías antropofágicas, la fundación de las naciones latinoamericanas– que merece un estudio cultural específico y más detenido que no puede hacerse en esta panorámica del caso. De esta pieza surgen preguntas que habrá que abordar como la referencia a la antropofagia, la relación de este grandilocuente relato plástico con la progresiva independencia de las colonias españolas a lo largo del XIX –que aparecen aquí ya representadas a través de su identidad autónoma– así como el significado contextual de las relaciones político-culturales de Estados Unidos y España, especialmente en el marco de las exposiciones del cuarto centenario en Madrid (1892) y Chicago (1893), cuando fueron botadas a las mar las réplicas de las carabelas (Viera, p. 61-62). En un momento en que, tras un largo periodo de decadencia política, España estaba a punto de culminar su crisis histórica, esta atracción anglo por lo hispánico –*the spanish craze*– es controvertida y compleja, por su modo de convenirse con lo que Richard L. Kagan denomina “paradigma Prescott”, el cual refiere una forma de percibir a España como la antítesis del pasado y el futuro de los EEUU, “a quintessential Other, still medieval, still subject to Moorish and other ‘Oriental’ influence” (Kagan, 1996, p. 426 y 2010, pp. 37-58; Suárez-Zuloaga, 2002). Aún con todo, esta recuperación de la España legendaria, como toda utopía romántica, es también un modo de evasión del malestar provocado por la pujanza de la tecnomodernidad.

En este punto, lo que interesa es subrayar la singular mezcla de inquietudes histórico-científicas y artísticas que se dan en la figura de Henry C. Mercer, en el marco de una disputa entre modernidad y antimodernidad, que en nuestro caso produce escenas extraordinarias como la visita de Marcel Duchamp o Alexander Calder a Fontheill y el museo, invitados de Mercer, que conocía así las vanguardias artísticas de primera mano, pues estaba adscrito a revistas como *Dial* o *New Yorker* (la revista “of perverted modern times” según Mercer) y otras revistas de arte contemporáneo alemanas (Brennan, p. 30). Kathleen Brennan, que ha estudiado esta tensión cultural con profundidad, subraya cómo la modernidad de Mercer, en apariencia una figura anquilosada en la melancolía victoriana, reside en el modo en que la historia es por él observada a través de la lente del arte y del poderoso contenido estético y vital de la cultura material (p. 34) lo que implica en mi opinión un alto contenido crítico frente a las narrativas e imaginarios tecnoprogresivos que han resultado demoledores para diversas formas de la experiencia y el mundo en general. Como plantearon muchos utopistas del XIX, al considerar la civilización moderna como la cima de la decadencia social, se diría que al recuperar lo obsoleto se abren de nuevo oportunidades perdidas o vencidas, por decirlo con Benjamin y que sin embargo eran portadoras de otra posibilidad. Si como decía Mercer “las cosas cotidianas rompen distancias, barreras del lenguaje y transforman al extraño en un compañero y hermano”, es razonable decir con Brennan que “esa habilidad de transformar ‘extraños’ en ‘hermanos’ [...] era la forma principal por la cual la historia—un arte del tiempo, la cultura y la interacción humana tan moldeable como el cemento—podría servir a la vida”.

4. Conclusiones

El ejercicio coleccionista y museográfico de Mercer en torno a los objetos no automatizados de la era preindustrial, desahuciados de las grandes exhibiciones internacionales que celebraban el progreso –el cual produjo, al mismo tiempo que Mercer finaliza las obras del museo, también los destrozos de la primera guerra técnica mundial–, es una carta radical dirigida a la sociedad de la hiperproducción y el consumo actual. Todo archivo etnográfico, testimonio de otra relación humana con el medio, con la cultura material, resulta decisivo en los difíciles tiempos de crisis ecológica y social que vivimos. Tratando de favorecer, en la intersección de la historia con el arte, una nueva experiencia perceptiva de esa cultura material que de manera *sui generis* aparece de manera inmersiva como se ha defendido aquí, el museo de Mercer, u

otros de igual perspectiva y entusiasmo como el de Francisco Porras en Jarandilla de la Vera o El Tío Aurelio en Valverde –por muy precarios, anacrónicos y ‘pueblerinos’ que parezcan– son iluminadores por el modo en que nos permiten volver a conocer las relaciones culturales que fueron removidas para llevar a cabo el proyecto del capitalismo tecnológico. “Valdrá su peso en oro dentro de cientos de años” predecía Mercer al respecto de su museo. Así pues, uno de los desafíos de la museología actual es cómo estos objetos etnográficos provenientes de la cotidianidad preindustrial o la cultura popular tradicional podrían ser mostrados de modo que su exhibición museográfica no refuerce su obsolescencia o desconexión vital, sino que aparezcan a nuestros sentidos con un nuevo sentido, en toda su potencia material, como viejas-nuevas oportunidades.

Tras décadas de museografía que buscaba –al menos en el marco del arte– depurar y neutralizar cada vez más el espacio expositivo y los elementos exhibidos, observando las dinámicas actuales, ahora se trata más bien de compensar ese vacío con toda clase de actividades participativas y medios tecnológicos, multiplicando las opciones de interacción e inmersión lúdicas. En términos relacionales, cabe preguntarse si este hecho es motivado por el progresivo refinamiento de nuestra sensibilidad y formas de agenciamiento que demanda acaso en nuestra época formas más sofisticadas de interacción, o más bien debido al embotamiento de nuestros sentidos, la gestión externa de nuestra cultura atencional y el empobrecimiento general de nuestras formas de hacer experiencia estética, por lo que somos introducidos en entornos simulados y desbordantes que en el fondo buscan mitigar la inquietud y la extrañeza que supone enfrentarse a un universo material de objetos culturales con los que no conseguimos relacionarnos y menos sentir como propios. Los estudios y monitorizaciones del comportamiento de los públicos que con frecuencia se realizan antes de desarrollar este tipo de intervenciones mediales, inducen a pensar más en la segunda opción, con todas las ventajas que ofrece en lo que se refiere a la previsión y gestión de la experiencia estética social¹². En este sentido, quizá la avidez de las instituciones museísticas y culturales por virtualizar sus colecciones y actividades en tiempos de confinamiento y distanciamiento social, nos presenta una imagen reveladora no tanto de la coyuntura histórica, sino del modelo que se impone en la museografía actual.

De modo que si las estrategias y programas culturales modernos que apuestan por las experiencias inmersivas lo hacen para favorecer la interacción, la participación y en general el ámbito relacional, es en mi opinión debido a este fundamento o potencialidad de los mundos culturales materiales de lo popular, y con ese depósito relacional y social de la experiencia buscan conectar, aunque como dice Martínez Luna “estas acciones son instrumentalizadas como materia prima para la maximización del beneficio económico, operación que se valida acudiendo a una falsa promesa de democracia cumplida. Por eso la cultura de la participación no es simplemente sinónimo de una cultura más democrática. Sucede más bien que esta queda empobrecida, una vez incluida dentro de los mandatos de la interactividad y del consumo productivo” (Martínez Luna, 2021, pp. 151-152). Qué duda cabe que nuestras sociedades modernas manifiestan cierta impericia para hacer experiencias estéticas de los objetos de nuestro pasado cultural pues ya no forman parte de nuestra vida –aunque todavía se encuentran de muchas formas engarzados a la memoria o realidad cultural de muchos pueblos– y así “los aperos agrícolas colgados en una pared, pueden ser admirados por aquéllos que ni saben, ni les preocupa para qué se usaban” (Lowenthal, p. 115), ignorando acaso las violencias, conflictos o utopías de las cuales son testigo. No obstante, como expresó con hondura un estudiante

12 Nieto de un eminente juez y senador, su madre formaba parte de las comunidades británicas de quakers que, huyendo de la persecución, prosperaron en Pennsylvania llegando a ser importantes abogados, militares y hombres de estado. Por otro lado, su padre formaba parte de un distinguido linaje vinculado a fundadores y gobernadores de los estados norteamericanos de Virginia, Maryland y Pennsylvania. Incluso los nombres de George Mason y William Henry Harrison, dos breves presidentes, aparecen vinculados a su árbol genealógico (Dyke, 2009, pp.2-3).

durante una visita académica al Museo Mercer, ante esta memoria cultural material también nos alcanza la pregunta: “¿cómo podemos echar de menos un mundo material y una forma de sociedad en la que nunca hemos vivido?”. El poderoso artefacto de Mercer había cumplido su propósito: no solo homenajear a los protagonistas vernáculos de nuestra sociedad tecnológica sino hacernos preguntas decisivas sobre el sentido de nuestra era.

Así pues, que bajo el pretexto de la participación e interactividad, hoy se apueste en toda clase de museos por entornos inmersivos tecnológicos, y que estas formas de mediación gocen de una amplia popularidad, puede ser debido a la propia pasta de la que está hecha la cultura popular, con todos sus elementos celebrativos, sus espacios recargados y multifuncionales, sus atmósferas familiares y domésticas, sus objetos adheridos todavía a gestos con gran capacidad interpelante y operacional, sus ornamentos cosmológicos, etc., capaces de operar como una experiencia con sentido en el contexto de una crisis generalizada de los engraves comunitarios de la sociedad. Formas donde aún subyacen las marcas relacionales de lo humano que lo fabricó, usó o experimentó, que no han sido –del todo– arrasadas por su simulacro o patrimonialización y gozan de una suerte de autenticidad aurática como bien percibió Benjamin en Ibiza. Aunque ‘autenticidad’ discutible, cierto es, por lo que tiene a su vez de performance, pues muchas de las costumbres culturales que consideramos antiguas y arcaicas tradiciones, fueron sintetizadas paradójicamente en la modernidad como sucede en España con la cultura flamenca, taurina o la ‘tradición’ de la semana santa.

¿Cuáles son los imaginarios en los que se nos invita a sumergirnos en los nuevos centros de estimulación sensorial que proyectan en nuestras ciudades? (Domingo, 2021) ¿Se trata de mundos de los que hemos de despedirnos? ¿Proteger? ¿De mundos ya desaparecidos por lo que ‘necesariamente’ tenía que venir? Dicho con Benjamin, con el que se inició este periplo y cuya imagen del niño coleccionista nos ha acompañado, es quizá justo en el momento de máximo declive, como el meteorito a punto de impactar o la vela a punto de consumirse, que algunas cuestiones brillan en su máxima intensidad, proveyendo a la experiencia de un contenido frágil, pero crucial en términos críticos, pues a partir de él puede comenzarse a imaginar otra posibilidad, otro orden, otro kosmós. Si los nuevos espacios de vidrio y cristal como los de Loos –liberados de la “degeneración estética y moral” de la decoración y el ornamento– nos iban a permitir mostrar con sinceridad nuestra “pobreza de experiencia”, el singular cofrecillo de cemento de Mercer muestra lo que ha sido salvado de ese borrado, no para asistir con muletas a nueva melancolía en torno al cuarto burgués¹³ sino para ofrecer luz a un dilema acuciante de nuestro tiempo.

13 El Digital Humanities Hub, de la Universidad de Birmingham realizó un estudio que, a través de las metodologías aplicadas, evidencia las formas de control de la experiencia del museo: «Capture visitor attention, engage interaction and facilitate social activities [...] To overcome this trade-off between controlled environment and intended setting, the Digital Humanities Hub at the University of Birmingham developed The Chowen Prototyping Hall where researchers can unobtrusively observe user interaction in a museum-like environment. The Prototyping Hall is equipped with wall mounted interactive displays, interactive tabletops, a 2 by 3 meter interactive wall and a Vicon Tracker system to track users' movement and gaze. The research described in this paper is a three year project aiming to feed into the development of future applications for interactive exhibits, utilising the unique resources the Hub's Prototyping Hall has to offer.» Hakvoort, 2013, pp. 6-9.

Referencias

- Arbor, Marilyn (1994). *Tools & Trades of America's Past*. Doylestown, Pennsylvania, The Mercer Museum · Bucks County Historical Society.
- Benjamin, Walter. (2008). *Cartas de la época de Ibiza*. Valencia: Pre-Textos.
- Black, G. (2005). *The Engaging Museum: Developing Museums for Visitor Involvement*. New York, Routledge.
- Bolotine, N. & Laing, C. (2002). *The World's Columbian Exposition: The Chicago World's Fair of 1893*. University of Illinois Press.
- Boone, M. (2019). «*The Spanish element in our nationality*»: *Spain and America at the world's fairs and centennial celebrations, 1876-1915*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press. <https://doi.org/10.5325/j.ctv14gpohm>
- Brennan, Kathleen (2019). *The Historical Man: Henry Chapman Mercer and the Transcendent Aesthetics of History*. [The CUNY Graduate Center].
- Buck-Morss, Susan (1995). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: Visor / La Balsa de la Medusa.
- Bucks County Historical Society (1985). *Guide to the Microfilm of the papers of Henry C. Mercer and Records of the Moravian Pottery and Tile Works*. Doylestown, PA, The Bucks County Historical Society.
- Cairol, E. & Macsotay, T. (eds.) (2021) *El objeto desbordante. Espacios inmersivos y estrategias multisensoriales en el arte*. Espacio Tiempo y Forma. Serie VII, Historia Del Arte, (9).
- Clark, Robert J. [ed.] (1972): *The Arts and Crafts Movement in America, 1876-1916*. Art Museum, Princeton University -Art Institute of Chicago. Princeton University Press.
- Commission of the USA For The Columbian Historical Exhibition in Madrid (1892). *Commemoration of the fourth centenary of the discovery of America : Madrid, [Columbian Historical Exposition] 1892*. Washington: Press of W. F. Roberts.
- Commission of the USA For The Columbian Historical Exhibition in Madrid (1895). *Report of the United States Commission to the Columbian Historical Exposition at Madrid: 1892-1893: with special papers*. Washington: Government Printing Office.
- Cuarto Centenario del Descubrimiento de América (1892). *Catálogo de los objetos expuestos por las comisiones de los Estados Unidos de América en la Exposición Histórico-Americana de Madrid*. Madrid: Est. Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra.
- Cuarto Centenario del Descubrimiento de América (1891) *Catálogo de los objetos que presenta la nación Española a la Exposición Histórico-Americana de Madrid*. Madrid: Est. Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra.
- Crary, J. (2008a). *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*, Madrid, Akal.
- Crary, J. (2008b). *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia, Cendeac.
- Dewhurst Kurt C. & Hall, Patricia & Seeman, Charlie (2017). *Folklife and Museums: Twenty-first-century Perspectives*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Díaz Cuyás, J. (2015) “Entrevista a Juan José Lahuerta, Barcelona, 17 de septiembre de 2013”. *Desacuerdos 8*, Centro José Guerrero, Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Universidad Internacional de Andalucía - UNIA, Arte y pensamiento, pp. 214-230.
- Domingo, Marta R. (2021). “Revolución en Matadero: el primer centro de arte inmersivo de España llegará a la Nave 16 en 2022”, *Abc.es*.
- Dyke, Linda F. (2009): *Henry Chapman Mercer. An annotated Chronology*. The Bucks County Historical Society.
- Driscoll, David B. (1996): “Henry Chapman Mercer. Technology, Aesthetics, and Arts and Crafts Ideals”, Denker, Bert [ed.]: *The Substance of Style. Perspectives on the American Arts and Crafts Movement*. Winterthur, Delaware, The Henry Francis du Pont Winterthur Museum Inc.

Escobar, Ticio (2008). *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre el arte popular*. Buenos Aires, Ediciones Metales Pesados.

Fayolle, [Marqués de] (1893). *Coup d'œil sur l'Exposition rétrospective de Madrid*. Caen: Henri Delesques, Imprimeur-Libraire. <https://doi.org/10.3406/bulmo.1893.10922>

Gómez Alonso, R. (2021). La configuración del espectáculo audiovisual en el Madrid de comienzos del siglo XIX: la fantasmagoría como preludio del arte total. *Espacio Tiempo y Forma. Serie VII, Historia Del Arte*, (9), 115–136. <https://doi.org/10.5944/etfvii.9.2021.30600>

Grau, O. (2003) *Virtual Art. From Illusion to Immersion*. Cambridge, The MIT Press. <https://doi.org/10.7551/mitpress/7104.001.0001>

Harmann Gemmill, Hellen (2006). *The Mercer Mile. The Legacy of Henry C. Mercer*. Terry A. McNealy [ed.] Pennsylvania.

Harmann Gemmill, Hellen [comp.] (1972). *The Mercer Mile. The Story of Dr. Henry Chapman Mercer and his concrete buildings*. Doylestown, PA, Bucks County Historical Society.

Hakvoort, Gido (2013). *The Immersive Museum*. ITS'13, St. Andrews, United Kingdom, October 6–9. <https://doi.org/10.1145/2512349.2514598>

Hough, Walter (1893). *The Columbian Historical Exposition in Madrid*. Washington, Columbia, American Anthropological Association. <https://doi.org/10.1525/aa.1893.6.3.02a00030>

Houghton, Walter E. (1985). *The Victorian Frame of Mind, 1830-1870*. Yale University Press.

Jones, Owen: *El patio de la Alhambra en el Crystal Palace*. Calatrava, J. y Tito J. [intr.]. Madrid. Abada, 2010.

Jones, Owen. (1988) *The Grammar of Ornament* [fascíml]. London: Omega Books Ltd.

Jordan, John W. "Moravian Immigration to Pennsylvania, 1734-1765", *The Pennsylvania Magazine of History and Biography* Vol. 33, No. 2 (1909), pp. 228-248.

Kagan, Richard L. (2010). "Hispanomanía en Estados Unidos: pertenencia cultural y apropiación del patrimonio cultural de España, ca. 1890-ca. 1930", *Revista Complutense de Historia de América*, vol. 36, pp. 37-58. https://doi.org/10.5209/rev_RCHA.2010.v36.2

Kagan, Richard L. (2002) *Spain in America: the origins of Hispanism in the United States*. Urbana: University of Illinois Press.

Kagan, Richard L. (1996) [ed.] «Prescott's Paradigm: American Historical Scholarship and the Decline of Spain.» *The American Historical Review*. Volume 101. Issue 2., pp. 423-446. <https://doi.org/10.2307/2170397>

Kaplan, Wendy [ed.] (2004). *The Arts & Crafts Movement in Europe & America: Design for the Modern World*. New York: Thames & Hudson - Los Angeles County Museum of Art.

Karlson, Norman (2005): "Moravian Pottery", *The Encyclopedia of American Art Tiles*. Atglen, Schiffer P., Ltd.

Laurent le Bon & Claire Garnier & Florence Ostende (eds.) (2017), *Dioramas*. Paris: Flammarion.

Martínez Luna, S. (2021) "Inmersión en la imagen: del panorama a las nuevas realidades digitales". *Espacio Tiempo y Forma. Serie VII, Historia Del Arte*, (9), 137–160. <https://doi.org/10.5944/etfvii.9.2021.30379>

McLoughlin, Marc (2012). "Designing for Meaningful Visitor Engagement at a Living History Museum", *NordiCHI '12: Proceedings of the 7th Nordic Conference on Human-Computer Interaction: Making Sense Through Design*, pp. 69–78.

Mercer, Henry C. (1981). *Tools of the nation maker. A descriptive catalogue of objects in the museum of the Historical Society of Bucks County*. Doylestown, Pa., Society at the office of the Bucks County Intelligencer.

Mercer, Henry C. (1975) *The Tiled Pavement in the Capitol of Pennsylvania*. Souderton, The Pennsylvania Guild of Craftsmen. Indian Valley Printing.

Mercer, Henry C. (1916) *Presentation of Museum to the Bucks County Historical Society*. Doylestown: Bucks County Historical Society Papers, Vol IV.

Mercer, Henry C. (1895). "Chipped Stone Impliments in the Colonial Historical Exposition at Madrid", Commission of the USA For The Columbian Historical Exhibition In Madrid: *Report of the United States Commission to the Columbian Historical Exposition at Madrid: 1892-1893: with special papers*. Washington: Government Printing Office, pp. 367-397.

Mínguez Cornelles, V., Chiva Beltrán, J., González Tornel, P. Y Rodríguez Moya, I. (2019). *Un planeta engalanado. La fiesta barroca en la Monarquía Hispánica*, (Triunfos barrocos, serie minor, 1), Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, Servei de Comunicació i Publicacions. <https://doi.org/10.6035/TriunfosBarrocos.Minor.2019.1>

Moravian Pottery And Tiles Works (1999). *Moravian Tiles. A Reprint of the 1913 Sales Catalogue of the Moravian Pottery and Tiles Works*. Doylestown Pennsylvania.

Moser, Stephanie (2012) *Jones: Designing Antiquity. Owen Jones, Ancient Egypt And The Crystal Palace*. New Heaven: Paul Mellon Center for Studies in British Art, YUP

Nichols, Kate (2015): *Greece and Rome at the Crystal Palace: Classical Sculpture and Modern Britain, 1854-1936*, Oxford, OUP. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199596461.001.0001>

Poos, Thomas G. (2008): *Fonthill, the home of Henry Chapman Mercer and American architectural treasure*. Warminster, PA, Manor House Publishing Co., Inc.

Pous, Alejandro M. [Coord.] (1993): *De Gabinete a Museo. Tres siglos de historia*. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Secretaría General Técnica.

Purbrick, Louise (ed.) (2001). *The Great Exhibition of 1851: New Interdisciplinary Essays*. Manchester: Manchester University Press.

Read, Charles H. (1983). *Report on the historical exhibition at Madrid on the occasion of the fourth centenary of Columbus in 1892*. London, Order of the Trustees.

Reed, Cleota (1996). *Henry Chapman Mercer and the Moravian Pottery and Tile Works*. Philadelphia: UPENN Press.

Samida, Stefanie (2019). "Material Culture", en Agnew, Vanessa & Lamb, Jonathan & Tomann, Juliane, *The Routledge Handbook of Reenactment Studies. Key Terms in the Field*, UK, Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429445637-27>

Sánchez-Mateos, Rafael (2020) "Los destinos cruzados de la imposibilidad. Perspectivas de género en torno al Museo del Pueblo Español en compañía de Carmen Baroja y Nessi". *Espacio, Tiempo y Forma Serie VII, Historia del Arte* (UNED), 8, Feminismo y museo. Un imaginario en construcción. Patricia Molins Ed., pp. 171-202. <https://doi.org/10.5944/etfvii.8.2020.27418>

Suárez-Zuloaga, Ignacio [ed.] (2010). *When Spain Fascinated America*. Fundación Zuloaga. <https://doi.org/10.5944/etfvii.8.2020.27418>

Swigger, Jessie (2014). *"History is bunk": assembling the past at Henry Ford's Greenfield Village*. Amherst: University of Massachusetts Press.

Valero, Vicent (2017). *Experiencia y pobreza. Walter Benjamin en Ibiza*. Cáceres: Periférica, 2017.

Vega, Jesusa (2010). *Ciencia, Arte e Ilusión en la España Ilustrada*. Madrid: CSIC, 2010

Viera, Manuel (2020). *El imaginario español en las Exposiciones Universales del siglo XIX*. Madrid, Cátedra.

Bio

Rafael Sánchez-Mateos Paniagua (Madrid, 1979) es docente, investigador y artista. Doctor en Filosofía por la UNED con una tesis en torno al significado estético-político de la infancia en la modernidad, ha enseñado en la Facultad de Arquitectura de la UPSAM, en la Facultad de BBAA y la Universidad de los Mayores de la UCM, en la Fundación Ortega y Gasset-Gregorio Marañón de Toledo y acaba de volver de la Universidad de Princeton donde ha trabajado dos años como profesor visitante en el campo de Modern Peninsular Studies. Actualmente es profesor del departamento de Historia del Arte de la UCM.

Formó parte de diversos colectivos artísticos y ha mostrado o compartido su trabajo multidisciplinar en instituciones como Liquidación Total, Documenta XII, La Casa Encendida, Matadero-Intermediae, Espai D'Art Contemporani de Castelló, DentroFuera, Tabacalera de Lavapiés, MUSAC, Centro Huarte, Steirischer Herbst, Urbanacción, Walden 3, Elevate Festival, m, Centro Centro, La Trasera de BBAA, Programa Sin Créditos, ABM Confecciones, Cruce, 33 Bienal de São Paulo, Tabakalera. Pueden leerse sus textos en Concinnitas, Cairón, Buah!, Nolens Volens, Diagonal, Re-Visiones, Interferencias, El Estado Mental, Alexia, Ctxt, FronteraD, Art in Translation, Espacio, Tiempo y Forma.

